

Samuel Nowak

## POSTFEMINIZM, KULTURA POPULARNA I KONSERWATYWNA MODERNIZACJA

### Czy Magda ma dość?

„Magda, czy ty nie masz czasem już troszeczkę dość? Tego pieprzenia o wolności, niezależności, tych wszystkich frazesów?” – pyta Jan swojej partnerki Magdy, której właśnie zaoferowano pracę zaspokajającą ambicje dziewczyny. Magda jest zdezorientowana. W krótkim dialogu Jan stawia ultimatum – spotkają się wieczorem i porozmawiają albo ich związek znalazł się w poważnych tarapatach. Przywołana tutaj scena z serialu *Klub Szalonych Dziewic* (TVN, 2010), w której napięcie pomiędzy feministycznym postulatem niezależności a ryzykiem porażki i potrzebą stabilizacji sięga zenitu, może posłużyć jako wprowadzenie do refleksji nad feminizmem, postfeminizmem i kulturą popularną w Polsce. Produkcja ta, poprzedzona utrzymanymi w podobnej formule serialami (*Magda M.*, *Teraz albo nigdy*, równolegle emitowane *Usta Usta*) miała dokonać znacznego przeorientowania w rodzimej popkulturze. Ambicją twórców było zbliżenie się do amerykańskich seriali kobiecych z gatunku, który przyjęło się definiować jako *post-soap* lub *quality drama*<sup>1</sup>. Tak się jednak nie stało. Ani *Klub Szalonych Dziewic*, ani podobne mu seriale nie dorównały formatom, którymi tak silnie starały się inspirować. Fatalnie napisane, pozbawione psychologicznej głębi i typowej dla *post-soap* ambiwalencji, nowe polskie seriale telewizyjne nie dokonały wyłomu w gatunku. Jest jeszcze je-

---

<sup>1</sup> Pojęcia *quality drama*, czasem wymiennie z *post-soap*, używa się na określenie nowych form seriali telewizyjnych, które wyewoluowały z tradycyjnych gatunków telewizyjnych. Kluczem do zrozumienia fenomenu seriali nowej generacji (jak zwykło nazywać się je w Polsce) jest rozwój sieci kablowych, a następnie cyfryzacja telewizji, co umożliwiło docieranie do nowych, węższych i bardziej wymagających grup publiczności. *Quality TV* jest oczywiście pojęciem względnym; cechą dystynktywną będzie tutaj raczej relacja publiczność–serial i następnie jego społeczna cyrkulacja, nie zaś sam poziom reprezentacji. Niektórzy krytycy zwracają także uwagę, że innym wyróżnikiem może być złożoność narracji i odwaga w podejmowaniu ważnych społecznie tematów.

den, kluczowy zdaje się, powód, dla którego produkcje te nie dają się opisać w perspektywie *quality television*: polskie seriale kobiece w żaden sposób nie negocjowały polityk płci i seksualności. Ich jedynym wyróżnikiem pozostał inscenizacyjny splendor, pozwalający na chwilę zapomnieć o podszywającym je konserwatyzmie. Podobne zjawisko możemy obserwować w polskim kinie – tu największymi szlagierami okazały się komedie romantyczne, z powodzeniem podbijające polską widownię już od prawie 10 lat. Ten właśnie gatunek odegrał jedną z zasadniczych ról w nowym podejściu do seksualności kobiecej w kulturze popularnej. Jego polska odmiana wykorzystwała jednak wyłącznie realizacyjny sztafaż konwencji, ubierając weń skrojone na klasyczną modłę postacie i schematy gatunkowe. Może właśnie z tego powodu ani polskie seriale kobiece, ani też filmy zbudowane wokół centralnej roli kobiecej, nie przyciągnęły szczególnej uwagi rodzimej krytyki feministycznej. Inaczej niż w badaniach anglosaskich, gdzie seriale takie jak *Seks w wielkim mieście*, *Dowody zbrodni* czy *Ally McBeal* zainspirowały powstanie dziesiątek artykułów i licznych projektów badawczych, polskie badania feministyczne traktują rodzimą produkcję z niebezpieczną nonszalancją, ignorując lub demonizując jej przekaz. Moim zdaniem, wynika to z kilku powodów: rozbieżności metodologicznych (na poziomie akademickim) oraz nałożenia się procesów modernizacji i oporu wobec niej (na poziomie praktyk społecznych). W niniejszym artykule chciałbym odnieść się do toczącej się obecnie debaty na temat postfeminizmu w badaniach nad mediami oraz zastanowić się, w jaki sposób, jeśli w ogóle, możemy wciąż sięgać do tekstów drugiej fali feminizmu. Wskazując jednocześnie na tropy teoretyczno-interpretacyjne podejmowane od lat dziewięćdziesiątych, chciałbym zaproponować, które z nich mogą być najbardziej poręczne w analizie polskiego dyskursu audiowizualnego. Kontekstem dla moich rozważań będzie koncepcja podwójnego i wywiedzionego na jego podstawie „potrójnego nałożenia”. Wskazują one bowiem na charakterystyczną sytuację, w której zderzają się polityki, idee i praktyki łączone zarówno z drugą, jak i (będącą w opozycji do niej) trzecią falą feminizmu oraz neokonserwatywne wartości w polityce.

## Potrójne nałożenie

Współczesna feministyczna refleksja nad mediami oraz kulturą audiowizualną wpędza polską akademię w nie lada kłopot: dysponując obszernym oraz bardzo krytycznie zorientowanym aparatem badawczym wypracowanym dla lepszej analizy społeczeństw, które przyswoiły sobie podstawowe postulaty feminizmu, trafia w Polsce na sytuację odmienną niż ta, na potrzeby której

została i nieustannie jest wypracowywana. Najbardziej radykalna teoria feministyczna w ujęciu queer może w tym wypadku posłużyć za dobry przykład. Poprzez dekonstrukcję kategorii kobiecości i męskości, a tym samym w dużej mierze poprzez zniesienie podmiotu własnego zainteresowania, społeczna teoria różnicy oferuje mnóstwo kuszących tropów interpretacyjnych, które jednak – w moim przekonaniu – nie zawsze sprawdzają się w Polsce. Nie przeczę tutaj globalizacji, która realizuje się poprzez włączenie rodzimej kultury popularnej w transnarodowy przepływ informacji, idei oraz obrazów. Warto jednak pamiętać o specyficznym kontekście polskiej, konserwatywnej modernizacji. W moim przekonaniu wymaga ona od nas takiego przepracowania narzędzi oferowanych przez teorię feministyczną, które pozwoli lepiej dostosować je do analizy lokalnych dyskursów płci i seksu.

Trudno jest dziś wyraźnie określić, czy rzeczywiście istnieje feministyczna teoria mediów, czy może perspektywa feministyczna jest częścią szerszego obszaru badań nad kulturą audiowizualną. Siła, z jaką feministyczna teoria filmu i kultury wizualnej zmieniła nasz sposób rozumienia działania mediów oraz ich udział w produkcji dyskursu płci i seksualności, nie daje się prawdopodobnie porównać z żadnym innym nurtem badawczym. Jak zauważa Amelia Jones, redaktorka jednej z kluczowych antologii poświęconych feminizmowi oraz kulturze wizualnej:

(...) feminizm jest jednym ze sposobów, poprzez który możemy lepiej rozumieć kulturę obrazów, w której jesteśmy zawieszeni (...). To właśnie feministyczne podejście do kultury wizualnej zaoferowało najlepiej ugruntowane, najbardziej dyskutowane i owocne teorie oraz krytyczne strategie ze wszystkich dyscyplin i obszarów badań zajmujących się kulturą wizualną (2003: 3).

Akademicki feminizm przyswoił sobie zdobyte najważniejszych szkół badawczych i dzięki swojemu otwarciu na wiele dyscyplin szybko został inkorporowany do dynamicznie rozwijających się studiów na kulturą wizualną. Feministycznie zorientowane badania nad mediami przeszły także wielostopniową, znaczącą metodologiczną ewolucję: od analizy wizerunku, przez semiotykę, aż po bardzo długą (i wciąż obecną) fascynację psychoanalizą, a także marksizmem i postmodernizmem. Ten metodologiczny *bricolage* zawoocował mnogością perspektyw, a także krytyczną lekturą kanonicznych dla tej dyscypliny tekstów. Feminizm został także szybko przyswojony przez brytyjskie kulturoznawstwo, które, dzięki swojej programowej wręcz antydyscyplinarności, wydaje się dostarczać najlepszych narzędzi do badań nad kulturą wizualną<sup>2</sup>. Warto jednak pamiętać, że badania feministyczne rozwijały się

---

<sup>2</sup> Burzliwe związki brytyjskich studiów kulturowych i feminizmu zob. Shiach 1999.

synchronicznie wobec przemian, którym podlegały zachodnie społeczeństwa. Proponowane koncepcje i teorie nie powstawały w próżni, służyły wszak jako narzędzia interwencji wobec konkretnych problemów i sytuacji. Stąd właśnie biorą się główne trudności, przed którymi stoi polski feminizm akademicki: nazwę je *potrójnym nałożeniem*, zapożyczając tym samym termin *double entanglement* od Angeli McRobbie. Koncepcję tę badaczka sformułowała w bardzo wpływowym eseju *Post-feminism and Popular Culture. Bridget Jones and New Regimes of Gender* (2009)<sup>3</sup>. McRobbie zwraca w nim uwagę na fenomen sprzeczności w stosunku do feminizmu, które targają kulturą popularną od lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Podwójne nałożenie, w jej ujęciu, oznacza współistnienie neokonserwatywnych wartości i postaw w odniesieniu do płci i seksualności wraz z procesami liberalizacji kwestii takich jak wybór formy życia rodzinnego czy seksualność. Zjawisku temu towarzyszy przekształcenie idei drugiej fali feminizmu w Gramsciański „zdrowy rozsądek” (McRobbie 2009: 12), czyli sposób, w jaki ludzie dokonują refleksji nad światem (Barker 2005: 91). Koncepcja, którą tutaj proponuję – potrójnego nałożenia – oznaczać będzie zatem sytuację, w której dane społeczeństwo nie przyswoiło sobie jeszcze zdobyczy drugiej fali feminizmu, chociaż funkcjonują w nim już idee typowe dla postfeminizmu, zarówno na poziomie teorii akademickiej, jak i codziennych praktyk społecznych oraz tekstów kultury (książek, seriali, filmów itd.). Innymi słowy, oznacza to, że na poziomie legislacyjno-instytucjonalnym prawa kobiet wciąż są kwestią sporną, ale już przykładowo kultura popularna – chociaż pozostaje w dużej mierze konserwatywna – nie jest ideologicznym monolitem. Pomimo że rodzimy przemysł nie przyswoił sobie jeszcze wszystkich gatunków typowych dla postfeministycznej popkultury, takich jak wspomniane *post-soap* i *quality drama* (seriale nowej generacji), stacje telewizyjne i studia filmowe sięgnęły z dużym powodzeniem po komedię romantyczną, kolorowe pisma z właściwą sobie swobodą piszą o seksualności kobiecej, a Internet oferuje coraz szersze możliwości negocjacji znaczeń w rozmaitych portalach tematycznych i społecznościowych. Podkreślę raz jeszcze: lokalna specyfika polskiego dyskursu, nazwę ją konserwatywną modernizacją, umożliwiła pojawienie się nowych jakości i perspektyw w odniesieniu do polityk płci i seksu, faworyzując jednocześnie istniejące *status quo*. Konserwatywna modernizacja to zatem szereg procesów, które wiążą się z wdrażaniem nowoczesnych technologii i zarządzania (w Polsce jest to przejście do gospodarki kapitalistycznej), nieidących jednak w parze z głębokimi przemianami tradycyjnych

<sup>3</sup> Esaj McRobbie został pierwotnie opublikowany w 2004 roku pod tytułem *Post-feminism and Popular Culture*, a następnie był wielokrotnie wznawiany.

struktur społecznych. W tej optyce rynek nie jest nośnikiem rozumianej w duchu liberalnym zmiany społecznej, ale instrumentem konserwującym zastany porządek ideologiczny.

## Postfeminizm: teoria czy kondycja społeczna?

Termin postfeminizm nie jest bynajmniej do końca jasny i wciąż budzi sporo emocji wśród uczestniczek debaty teoretycznej. Omawiając krystalizującą się ideę (a dokładniej idee) postfeminizmu, amerykańska badaczka Amanda Lotz (2001: 111–113) wskazuje na trzy rozumienia tego pojęcia. Po pierwsze, możemy rozumieć postfeminizm jako wchłonięcie przez kulturę głównego nurtu postulatów feministycznych, przy jednoczesnym ich odpolitycznieniu (proponuje Deborah Rosenfelt i Judith Stacey; 1987). Po drugie, może oznaczać sytuację, w której kobiety nie utożsamiają się z feminizmem oraz potrzebą aktywizmu, ponieważ zostały zrealizowane jego postulaty (za Susan Faludi, przybliżone stanowisko ma także w tej kwestii Tania Modleski). Wreszcie, jak sugeruje Amanda Press, terminem postfeminizm możemy opisać antyfeministyczny *backlash*. Postfeminizm to inaczej czasy po feminizmie, doba restauracji tradycyjnych wartości, które próbowała podważyć rewolucja seksualna.

Zaproponowana przez Lotz systematyka pojęcia postfeminizmu odsyła nas nie tyle do teorii akademickiej, ile do pewnej kondycji, w której znalazło się społeczeństwo w swojej relacji do ruchu kobiecego i jego postulatów. Inne rozumienie postfeminizmu odnosić się będzie do sposobu uprawiania teorii feministycznej i kobiecego aktywizmu<sup>4</sup>. Feminizm trzeciej fali będzie zatem ponowną, bardzo krytyczną lekturą tekstów i propozycji feminizmu z lat siedemdziesiątych i wczesnych osiemdziesiątych. Wydaje się, że najlepszą definicję, którą przywołuje także Lotz, oferuje w tym wypadku Ann Brooks:

Postfeminizm jest z tej perspektywy rozumiany jako teoretyczna zmiana wewnątrz samego feminizmu z dyskusji wokół równości na dyskusję wokół różnicy. W rzeczy samej dotyczy nie odpolitycznienia feminizmu, lecz politycznej zmiany w teoretycznym i programowym (agenda) feminizmu (1997: 4).

Kluczową dla tak zdefiniowanego postfeminizmu pracą jest rozprawa *Uwikłani w płęć* Judith Butler. Amerykańska filozofka podważyła w niej istot-

<sup>4</sup> Co ciekawe, Lotz przywołuje kolejne rozumienie postfeminizmu za Angellą McRobbie, Anne Brooks oraz Sarah Gamble, nie dokonuje jednak tego rozróżnienia, nie uwzględniając tym samym, że pojęcie to odnosi się do dwóch różnych kwestii: społecznego funkcjonowania idei feministycznych oraz jego uniwersyteckiej teorii.

ne dla drugiej fali feminizmu rozróżnienie na płć biologiczną i kulturową, dowodząc ich performatywnego charakteru, oraz opowiedziała się przeciw politykom tożsamościowym. Analizując ów zwrot teoretyczny w myśli feministycznej, Brooks sięga jednak dalej: wskazuje na dekonstruktywistyczny charakter prac Laury Mulvey (co jest jednak dyskusyjne, ponieważ Mulvey nie wypowiedziała się przeciw kategorii kobiecości i optowała na rzecz budowania narracji kobiecych, alternatywnych wobec kina głównego nurtu), czy kategorię różnicy i tożsamości w pismach Helen Cixous i Julii Kristevy. Jednak radykalne zerwanie z myśleniem ufundowanym na transsubstancjalnej kategorii kobiecości dokonało się dopiero w tekstach kontynuujących myśl Judith Butler.

### Czego możemy się nauczyć od Angeli McRobbie (i czy możemy się uczyć na jej błędach)

Przywołane tutaj kwestie związane z postfeminizmem są przedmiotem zainteresowania wspomnianej już Angeli McRobbie. W szeroko komentowanym eseju *Post-feminism and Popular Culture*, z którego zapożyczyłem koncepcję „podwójnego nałożenia” (splątania), brytyjska teoretyczka zastanawia się nad sposobami budowania teorii feministycznej w dobie postfeminizmu, rozumianego zarówno jako praktyka oraz kondycja społeczna, jak i jako domena akademicka (feminizm trzeciej fali). Sięgam po ten tekst z kilku, moim zdaniem istotnych, powodów.

Po pierwsze, McRobbie, nietłumaczona i prawie nieobecna w Polsce, uchodzi za jedną z najbardziej wnikliwych feministycznych badaczek kultury popularnej oraz wybitną kontynuatorkę brytyjskich studiów kulturowych. Renomę tę zawdzięcza obszernemu dorobkowi, który rozpoczyna seria esejów poświęconych magazynom dla nastolatek, publikowanych od drugiej połowy lat siedemdziesiątych. Przyjmując za metodę analizę ideologiczną (McRobbie 1976), badaczka starała się prześledzić sposoby, w jakie popularne periodyki mają swój udział w konstruowaniu dziewczęcości i kobiecej wrażliwości. Wyciągnięte przez nią wnioski były oczywiście bardzo krytyczne – magazyny dla nastolatek pełne są stereotypów i reprodukują jednego typu, oparte na potrzebie romansu prowadzącego do ołtarza, role społeczne. Prace McRobbie, czytane z perspektywy XXI wieku, to klasyczny już repertuar pretensji, które wczesny akademicki feminizm miał do kultury popularnej. Autorka swoje argumenty wyprowadziła z kilku obserwacji. Zwróciła uwagę na kwestię unifikacji doświadczenia kobiecości i dziewczęcości, któremu magazyny dla nasto-

latek nadawały ponadklasowy i ponadrasowy charakter; wskazała na funkcję mediów jako fałszywej świadomości utrzymującej istniejący reżim płci; wreszcie powiązała interesujący ją problem z kwestiami konsumpcji i społeczeństwa kapitalistycznego.

Kolejnym argumentem za przywołaniem McRobbie jest fakt zasadniczego zwrotu, jakiego brytyjska teoretyczka dokonała w przyjętej przez siebie metodzie badań. Jak ironicznie zauważa David Gauntlett, wczesne prace Angeli McRobbie współcześnie mogą służyć jako ostrzeżenie wobec metodologicznych pułapek i uproszczeń, którym łatwo ulec, posługując się analizą wizerunku i teorią wpływu (Gauntlett 2002: 182). Odnosząc się do krytycznych komentarzy ze strony badaczek takich jak Elizabeth Frazer, McRobbie przyznała w końcu, że jej „wczesne prace poświęcone magazynowi »Jackie« błędnie zakładały, że ideologia działa w mechaniczny, a nawet automatyczny sposób” (1999: 50).

Frazer oraz kolejne autorki i autorzy niezgadzający się z linearną wykładnią ideologii, wskazali, że znaczenia, w tym wypadku odnoszące się do płci i seksualności, nie są nigdy stabilne, ale powstają w wyniku procesu negocjacji i resygnifikacji. Czytelniczki nie przyjmowały zatem tekstu w zaprogramowany sposób, ale chętnie wchodziły z nim w swojego rodzaju dialog, nieraz dystansując się i wyśmiewając stereotypowe wizerunki, które były im oferowane. Teksty te generowały przyjemności niekoniecznie wiążące się z zajęciem pozycji biernego podmiotu, poddanego presji patriarchy<sup>5</sup>. Oczywiście koncepcja płynności znaczeń nie jest bynajmniej nowa i stanowi o jednym z wyróżników brytyjskiego kulturoznawstwa – dziedzina ta, pomimo swojego nieustającego flirtu z marksizmem, odrzuciła mechaniczną koncepcję działania ideologii. Podobna zmiana miała także miejsce w feministycznie zorientowanej teorii mediów w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, chociaż nigdy nie podzieliła ona np. radykalnego antyreprezentacjonizmu semiotyki krytycznej<sup>6</sup>.

Wreszcie, Angela McRobbie jest świadoma ograniczeń, jakie niesie myśl ponowoczesna, do której odwołuje się i z której korzysta feminizm trzeciej

---

<sup>5</sup> Co więcej, badania Joke Hermes pokazują, że lektura nie zawsze oznacza konsumpcję znaczeń, zob. Hermes 1997.

<sup>6</sup> Teorie kładące nacisk na znaczenie jako proces negocjacji były w dużej mierze reakcją na postulaty psychoanalizy oraz tradycyjnego marksizmu z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Oba te nurty, zwłaszcza w teorii filmu, traktowały odbiorcę jako bierny podmiot, a nie aktywnego uczestnika procesu komunikacji. Wychodzące im naprzeciw teorie zaproponowały rozmaite ujęcia przyswajania i odczytywania znaczeń oraz pracy, którą musi wykonać widz lub czytelniczka, aby nie tylko zrozumieć, ale i w dużej mierze nadać sens komunikatowi. Por. Fiske 2010.

fali. Badaczka dość sceptycznie podchodzi do socjologicznych koncepcji Anthony'ego Giddensa oraz Ulricha Becka, w kontekście których prowadzi swój wywód na temat kobiecej indywidualizacji, stanowiących w dużej mierze zaplecze ponowoczesnej teorii społecznej. Odnosząc się do pojęcia indywidualizacji oraz domniemanego wyzwolenia podmiotowości z tradycyjnych struktur społecznych, a co za tym idzie – swobodnego kształtowania swojej płciowości i seksualności, McRobbie wskazuje na dwa nurty we współczesnej socjologii, które kształtują debatę na ten temat: z jednej strony są to prace Becka i Giddensa (sytuujące się politycznie poza lewicą i prawicą), z drugiej – Nikolasa Rose'a oraz Zygmunta Baumana (dające się umieścić w nurcie lewicowym) (2009: 18). Autorka zauważa, że w swojej celebracji wolności oraz możliwości swobodnego dokonywania życiowych wyborów, które ponoć oferuje nam późna nowoczesność,

Beck i Giddens są nieuważni wobec regulujących aspektów popularnych dyskursów osobistego wyboru i pracy nad sobą. (...) Jednostka zmuszona jest stać się swojego rodzaju podmiotem, który dokonuje właściwych wyborów. Ale oznacza to, że nowe linie i podziały poprowadzone są pomiędzy podmiotami, co do których zakłada się, że odpowiedzą reżimowi odpowiedzialności za siebie, i tymi, które poniosą sromotną porażkę. Ani Giddens, ani Beck nie formułują pogłębionej krytyki owych relacji władzy (McRobbie 2009: 19; tłum. aut.).

Ten trzeźwy osąd jest kluczowy dla dalszych rozważań. McRobbie, która nie ulega gorączce postmodernizacji, tak charakterystycznej dla współczesnych studiów kulturowych, wskazując na wielopłaszczyznowy charakter współczesnych przemian społecznych oraz ciągłość modernistycznych kategorii i instytucji w obrębie struktury społecznej. Odsyłanie nowoczesnych polityk tożsamościowych wydaje się przedwczesne, a feminizm jest projektem niedokończonym. W swojej analizie filmu *Pamiętnik Bridget Jones* (reż. Sharon Maguire, 2001) autorka wskazuje na typowe dla postfeministycznej kultury rozegranie tych sprzecznych problemów dzięki nasyceniu tekstu ironią i dowcipem. Bridget, młoda, wykształcona, czarująca kobieta jest typową przedstawicielką świata późnej nowoczesności, z powodzeniem zarządzającą swoimi możliwościami wolnego wyboru. Jej czas wypełniają spotkania z przyjaciółmi (rodzina z wyboru), randki i zakupy. Jones w pełni cieszy się przywilejami, którymi obdarowały ją nowoczesne instytucje, gwarantując tym samym finansową niezależność i swobodę w kształtowaniu własnego życia. Jednak w pewnym momencie jej samodzielność zostaje podana w wątpliwość, gdyż społeczeństwo ryzyka nie gwarantuje pewnej przyszłości – lęk przed porażką uruchamia nowe reżimy płci, które jednak wcale nie są aż tak nowe. Zaproponowany przez McRobbie termin „podwójnego nałożenia” pozwala lepiej zrozumieć ten



mechanizm: polityka wolnego wyboru okazuje się w dużej mierze przymusowa, a co za tym idzie, jest to wolność w istotnym stopniu regulowana. Jak konkluduje McRobbie, fakt, że bohaterki kultury popularnej „poradzą sobie bez męża, niekoniecznie oznacza, że poradzą sobie bez mężczyzn” (2009: 22).

Co jednak z tego wynika dla polskich badań feministycznych<sup>7</sup>? Czy fragmentaryczna i konserwatywna modernizacja stawia nas przed podobnymi problemami?

Sformułowana przeze mnie koncepcja potrójnego nałożenia wydaje się dobrym punktem wyjścia do dalszych rozważań. Pozwala bowiem wpisać rozumienie płci w globalne procesy i przepływy znaczeń, przypominając nam jednocześnie, że realizują się one w lokalnych wspólnotach, które można określić w kategoriach wyznaczanych przez naród, klasę, diasporę czy inną interesującą nas grupę społeczną/wspólnotę.

## Polska jest kobietą?

Analiza plakatu polskiej Partii Kobiet pomoże nam rozwinąć te założenia i wyjaśnić, dlaczego ani radykalna teoria feministyczna lat siedemdziesiątych, ani też post-feministyczna teoria queer, traktowane rozłącznie i wyabstrahowane od lokalnego kontekstu, nie są w stanie dostarczyć nam satysfakcjonujących narzędzi analitycznych w przypadku analizy rodzimej kultury wizualnej. Wybór plakatu jako materiału badawczego nie jest przypadkowy. Kampania Partii Kobiet była pierwszą zakrojoną na całą Polskę inicjatywą polityczną, która miała uwzględniać właśnie „kobiece” interesy. Kongres Kobiet, którego efektem jest projekt ustawy o parytetach płci na listach wyborczych, odbył się ponad rok po założeniu partii. Co więcej, powołana do życia przez Manułę Gretkowską organizacja miała, jak czytamy w jej statucie i manifestie, sytuować się poza ideologią, ponad prawicą i lewicą, co czyni z niej projekt post-polityczny, korespondujący z diagnozami Becka i Giddensa oraz przywołaną krytyką McRobbie. Warto także zauważyć, że słowo feminizm nie pojawia się w programie Partii ani razu. Przygotowana przez Partię Kobiet kampania ze-

---

<sup>7</sup> Nie będę wchodził tutaj w dyskusję nad pojęciem polskiego feminizmu, chociaż zdaję sobie sprawę, jak bardzo jest to kwestia skomplikowana. Rozumiem, że istnieje wiele feminizmów, jednakże polski dyskurs kobiecy, prócz języka, łączy pewna specyficzna cecha, wyrażająca się w przekonaniu o zapóźnieniu Polski w stosunku do Zachodu. Można zatem argumentować, że jest to dyskurs skolonizowany, a zatem opiera się na aplikacji teorii zachodniej, co ma w efekcie prowadzić do upodobnienia się do hegemonu bez względu na lokalną specyfikę.

wewnętrzna jest pierwszą tego typu inicjatywą w Polsce i świadomie, także przez osobę szefowej organizacji, wikła kwestię „praw kobiet” w lokalne konteksty takie jak: centralna funkcja rodziny, katolicyzm czy wyznaczane miejscem zamieszkania podziały klasowe. Plakat Partii Kobiet rozgrywa te kwestie w bardzo przewrotny sposób. Ukazuje siedem nagich kobiet na śnieżnobiałym tle. Pięć z nich stoi, zasłaniając swój biust transparentem przedstawiającym logo partii oraz slogan „Polska jest kobietą”. Pozostałe dwie kobiety siedzą, zasłaniając swoje biusty długimi włosami i uniesionymi kolanami. Plakat wieńczy napis „Wszystko dla przyszłości”, który dopowiedziany jest u jego dołu hasłem „...i nic do ukrycia”.

Z perspektywy teorii postfeministycznej sam pomysł powołania do życia partii kobiet wydaje się co najmniej wątpliwy – co bowiem miałyby być wspólną dla wszystkich kobiet płaszczyzną porozumienia? Co konstytuowałyby ich kobiecość, czym jest specyficzne kobiece doświadczenie, a co za tym idzie, jak kobiety mogłyby być rozpoznane jako aktywne i koherentne podmioty sceny politycznej, dążące do realizacji kobiecych interesów? Wreszcie na jakiej podstawie partia ta rości sobie prawa do reprezentacji kobiet? Na tak zadane pytania (zadane z perspektywy teorii queer), moglibyśmy odpowiedzieć, że jest to kwestia pewnego pragmatyzmu, operacyjne zastosowanie terminu „kobieta”, głównie w celu poprawy warunków i jakości życia jakiejś części grupy, której reprezentantkami mienia się przedstawicielki Partii Kobiet. Moglibyśmy argumentować, że nie da się budować wspólnoty, nie posługując się jakąkolwiek esencjonalną kategorią, i że jest to kwestia być albo nie być kobiet w polityce w ogóle. Byłoby to rozumienie bliższe drugiej fali feminizmu (wzbogacone jednak o krytyczną świadomość trzeciej fali). Nawet jeśli jednak postanowilibyśmy poszukać intelektualnego wsparcia w dorobku feminizmu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, nasze zamiary spaliłyby na panewce wobec oczywistego, z tej perspektywy, seksistowskiego charakteru plakatu promującego inicjatywę. Czy jedynym sposobem zdobycia publicznej uwagi przez kobietę może być strategia wpisania się w męski spojrzenie i przekształcenia własnego ciała w obiekt przyjemności, w dodatku raczej cudzej niż własnej? Moglibyśmy w tym momencie sięgnąć do argumentacji z perspektywy performatywnej teorii płci i zastanowić się, na ile zabieg ten jest działaniem celowym, przejściem przez mniejszość (kobietą) większościowej perspektywy na użytek własnych celów politycznych. Czy nie jest to przewrotne, pozorne odarcie kobiety z jej kulturowego kostiumu, gdyż ciało również rzeźbią siły kultury? W tej optyce byłby to wręcz akt subwersji (ulubione słowo polskich teoretyków queer, którzy zapomnieli przetłumaczyć *subversive* jako wywrotowy)! Co więcej, czy jedynym władcą spojrzenia musi być heteroseksualny

mężczyzna? Wreszcie, czy partii tej nie założyły kobiety, które same zgodziły się wykorzystać swój wizerunek w taki właśnie sposób?

Niektóre z tych pytań mogą się wydać nieco przesadzone, niemniej jednak, przynajmniej hipotetycznie, mogą zostać zadane z którejś z dwóch, feministycznej lub postfeministycznej, perspektyw. Jak możemy z tego wnioskować, w zależności od przyjętego punktu widzenia konkluzje będą radykalnie inne: plakat wpisuje się w tradycję męskiego spojrzenia na kobiece ciało lub dekonstruuje kobiecość, wskazuje na jej historyczno-społeczny charakter – strategia postmodernistycznej gry znaczeń otwiera przed nami wiele interpretacji, równie prawomocnych, co nigdy wiążących. W tym właśnie momencie wysoce użyteczna może być interpretacja w odniesieniu do koncepcji potrójnego nałożenia.

Plakat ten, który pojawił się na ulicach polskich miast pod koniec pierwszej dekady XXI wieku, wchodzi w zbyt wiele interakcji semiotycznych, by dać się łatwo zbyć krótkim podsumowaniem. W tym wypadku aktywacja znaczeń przebiega na kilku poziomach, co więcej, wpisują się one w model zarówno konserwatywny, liberalny, jak i postpolityczny<sup>8</sup>, a zatem, ze względu na zajmowaną pozycję społeczną, plakat można interpretować w duchu zachowawczo-seksistowskim, progresywnym i wysoce ambiwalentnym. Jednak bardziej istotny wydaje się fakt, w jaki sposób plakat jako tekst (dosłownie oraz w przenośni) buduje swoją relację z feminizmem<sup>9</sup>. Przywołana McRobbie (2009: 11) pisała o postfeministycznej strategii odsyłania feminizmu do przeszłości, gdzie mógł on, co najwyżej, według jej słów, liczyć na życie po śmierci. Zrealizowane postulaty ruchu kobiecego domykają pewien etap, który pozwala nam wyruszyć dalej w przekonaniu, że oto dokonana się (feministyczna) historia. Plakat Partii Kobiet posługuje się tą strategią w sposób bardzo podobny, choć w zaskakującym kontekście. Odnosi się do kategorii kobiety, który to podmiot stwarza Partia w procesie świadomej decyzji politycznej; próżno tu jednak szukać bezpośredniego związku z feminizmem, jakkolwiek odbijają się tutaj echa doświadczeń amerykańskich feministek z lat siedemdziesiątych marzących o wspólnocie wszystkich kobiet, chociaż większość z nich stanowiły zamożne, dobrze wykształcone, białe przedstawicielki klasy średniej ze Wschodniego Wybrzeża. Takie podobieństwo – wszak Partia Kobiet ma wyraźny klasowy profil – prowadzi jednak do zaskakujących wniosków: chociaż feminizm, wielka nieobecna w narracji stworzonej przez Partię Kobiet, nigdy w pełni nie

<sup>8</sup> Kwestię relacji postpolityka-seksualność omawiam w innym artykule. Zob. Nowak 2011.

<sup>9</sup> Warto przy tym zauważyć, że słowo feminizm nie pada w deklaracji partii ani razu.

wydarzył się w Polsce<sup>10</sup>, nie przeszkodziło to odesłać go do przeszłości. Hasło: „Wszystko dla przyszłości” dokonuje takiego właśnie radykalnego cięcia, projektując jutro, które dopiero nadejdzie, i odcinając się od tego, co przeszłe i minione. Taktyka ta umożliwia funkcjonowanie plakatu, a co zatem idzie, wizerunku Partii w kilku dyskursach – zarówno feminizmu, jak i postfeminizmu, rozumianego także jako postawa wroga feminizmowi. Oto właśnie potrójne nałożenie, które stawia pod znakiem zapytania sens bezpośredniego zapożyczenia feministycznych koncepcji badań nad mediami w Polsce. Zamiast bowiem pytać o kondycję i obraz (polskiej) kobiety w kulturze popularnej, powinniśmy się zastanowić, jak kultura popularna generuje rozmaite przestrzenie, oferując odmienne, także wykluczające się, pozycje identyfikacji oraz dekodowania i produkcji znaczeń. Następnie możemy prześledzić, w jakich kanałach dystrybucji cyrkulują te teksty, aby spróbować zastanowić się, z jakim kapitałem politycznym możemy je powiązać.

#### *Lejdis*: feminizm bez feminizmu w społeczeństwie ryzyka

Film *Lejdis* (reż. Tomasz Konecki, 2008) jeszcze lepiej rozgrywa opisane tutaj problemy – kwestię emancypacji kobiet, które nigdy nie doświadczyły feminizmu (pamiętają za to stan wojenny), ale żyją w świecie postfeministycznego *having it all*. Impet, z jakim film wszedł na ekrany polskich kin, sytuuje go obok wielkich produkcji historycznych, w których przez moment specjalizowała się polska kinematografia. Blisko trzymilionowa widownia oraz sukces wydania płyt DVD wskazuje na oddźwięk, jaki wywołał film. To także modelowy przykład feminizmu bez kobiet, który w tym wypadku realizuje się w kobiecej perspektywie zaprojektowanej bez ich udziału.

Bohaterki obrazu autorstwa duetu Konecki i Saramonowicz (reżyser/scenarzysta) to cztery przyjaciółki, dobrze, aż za dobrze – powiedzielibyśmy, sytuowane mieszkanki Warszawy. Fabuła filmu rozciągnięta jest w czasie dwunastu miesięcy, symbolicznego roku, które tytułowe *Lejdis* inaugurują w sierpniu, zamiast 1 stycznia. Jest to tradycja, którą kontynuują od dzieciństwa, wspólnie spędzonego na typowym warszawskim podwórku. Poznajemy je w momencie, kiedy wspólnie z przyjaciółmi obchodzą 26. sylwestra. Łucja (Edyta Olszówka) samodzielnie wychowuje dorastającego syna i jest nauczycielką w katolickim gimnazjum. Korba (Anna Dereszowska) to korektorka w wydawnictwie i jako zadeklarowana singielka nie wchodzi w żadne bliższe relacje z mężczyznami. Gośka (Izabela Kuna) jest urzędniczką wysokiego szczebla w Ministerstwie

<sup>10</sup> O czym świadczy nieobecność idei feministycznych w polskiej polityce do czasu wspomnianego już Kongresu Kobiet.

Rolnictwa, a jej mąż – posłem do Parlamentu Europejskiego. Najmłodsza z całej czwórki Monika (Magdalena Rózczyńska) spełnia się jako żona ekscentrycznego milionera i szefowa klubu fitness.

Jest oczywiste, w jaki sposób film *Lejdis* jest pokłosiem narracji wygenerowanych przez *chick-lit*, gatunek typowy dla postfeministycznej kultury popularnej (Negra, Tasker 2007: 11). Elementy kompozycyjne tworzonych w tym kluczu opowiadań (młoda, atrakcyjna, niezależna kobieta, pracująca w branży związanej z mediami i kulturą poszukuje swojego księcia, a wypłakuje się na ramieniu przyjaciela geja), są równie istotne jak wpasowanie w nich statusu kobiety w nowy kontekst społeczeństwa ryzyka czy też Giddensowskiej później nowoczesności. O ile bowiem pozornie są to wyłącznie historie białych i zamożnych dziewczyn, sednem ich narracji wydaje się przywołany już specyficzny stosunek do feminizmu oraz wszechobecny lęk przed nieudaniem wprowadzeniem swojego życia na właściwe trajektorie biograficzne, czyli ustatkowania się w stabilnym związku. Kolejnym, równie dystynktywnym wyróżnikiem jest rekonfiguracja paradygmatu kobiecej seksualności, która przestaje być domeną małżeńskiej sypialni. Podążając śladami serialu *Seks w wielkim mieście*, opartego na będącej perłą gatunku *chick-lit* książce Candance Bushnell, film *Lejdis* dokonuje tutaj zasadniczego przesunięcia, lokując seksualność w obrębie innych przyjemności, które pozostają etycznie ambiwalentne. Owe sprzeczności (seksualna swoboda/tradycyjne role społeczne) łatwiej prześledzić na przykładzie ciągu scen z filmu, które rozgrywają się 14 lutego, w walentynki.

Łucję odwiedza w jej szkole dawny uczeń Klaudiusz Jedynak (Mateusz Janicki), obecnie czarujący, niespełna dwudziestoletni młodzieniec. Oboje wpadli na siebie wcześniej w mieszkaniu Korby, która romansuje z chłopakiem. Od tego momentu Klaudiusz próbował zdobyć względy swojej dawnej nauczycielki, jednak ta ignorowała jego usiłowania, choć nie ukrywała zauroczenia młodzieńcem. Jako walentynkowy prezent chłopak przynosi Łucji serce konia w formalinie. Po krótkiej wymianie zdań na schodach w szkolnym korytarzu para zaczyna uprawiać namiętny seks. Scena ta przerywana jest ujęciami pogrążonej w depresji i przeżywającej problemy w związku Moni, która, podobnie jak Bridget Jones i Carrie Bradshaw, smutki topi w masowym pochłanianiu słodczy. Sekwencjom tym towarzyszy wyjątkowo sentymentalna piosenka. Następnie narracja powraca do pary Łucja – Klaudiusz. Scena ta sfilmowana jest przy użyciu kranu<sup>11</sup>; kamera ujmuje kochających się, półnagich bohaterów z perspektywy potężnej figury Chrystusa, patrona katolickiej

<sup>11</sup> Kran – długi, ruchomy wysięgnik, na którego końcu znajduje się kamera. Umożliwia on realizację przestrzennych i dynamicznych ujęć.

szkoły, gdzie zatrudniona jest Łucja. W kolejnej scenie ponownie obserwujemy Monię odwiedzającą swojego ojca. Ku swojemu zaskoczeniu, spotyka tam matkę, która zostawiła ich oboje wiele lat wcześniej. Monia pośpiesznie wychodzi z mieszkania taty. Sekwencję tę zamyka ujęcie pary Klaudiusza i Łucji, którzy, już po seksie, palą wspólnie papierosa pod figurą Chrystusa.

Film porusza wszystkie przywołane wcześniej problemy teoretyczne i dokonuje ich polskiej kontekstualizacji. Możemy prześledzić tutaj dyskurs seksualności będący owocem zachodniej rewolucji roku 1968 wraz z przemianami zainicjowanymi przez feminizm. Co więcej, zniesiona zostaje symboliczna bariera seksu międzypokoleniowego, który to Gail Rubin (2004: 164–224) sytuowała na szczycie swojej słynnej drabinki wskazującej na społeczną akceptację seksu lub, jak w tym wypadku, jego brak. Otwarta ironia wobec katolickiej nauki społecznej wzmacnia wydźwięk sceny celebrującej czystą przyjemność obcowania z ciałem. Z drugiej jednak strony tekst filmu nieustannie przypomina jednak o pewnych powinnościach, przed którymi staje kobieta, oraz cenie, jaką płaci za swoją, tylko częściową, emancypację. Społeczeństwo ryzyka przenosi na jednostki ciężar, który niegdyś spoczywał na instytucjach w zakresie planowania i realizacji strategii życiowych (poprzez instytucję małżeństwa czy strukturę rynku pracy przewidującego precyzyjnie określone pola manewru dla obu płci). Nie gwarantuje przy tym żadnego wsparcia tym, którzy dokonają złych wyborów lub dokonają ich zbyt późno. Lęk przed porażką znosi w dużej mierze wolność bohaterek, zapewniając im tylko ograniczone możliwości wyboru. Nie wynika to jednak z patriarchalnego systemu społecznego, ale z nałożenia się trzech procesów: powolnego przyswajania zdobyczy drugiej fali feminizmu na poziomie instytucjonalnym, szybkiego zaimportowania stylów życia i konsumpcji typowych dla postfeminizmu oraz jednoczesnego oporu wobec procesu modernizacji, który skutkuje jego konserwatywną wersją.

Warto odwołać się do jeszcze jednej kwestii, którą film *Lejdis* przywołuje. Jest nią zerwanie z czasem symbolicznym, który wyznacza tradycyjny kalendarz. Wspomniany sylwester, obchodzony przez bohaterki w sierpniu, jest początkiem czasu w cyklu, który same projektują. Uwolnione, jak chciałby Giddens, od tradycyjnych struktur i obowiązków, swobodnie zarządzają własnym „ja” w sposób dopasowany do swoich potrzeb. Rok zaczyna się w środku kalendarzowego lata, co zaburza „naturalny” cykl, znajdujący swoją artykulację w popularnej metaforze koła życia (narodziny – dojrzałość – śmierć – ponowne narodziny). Trzeba jednak zauważyć, że tradycyjne święta wciąż są mocno obecne. Przykład walentynek jest tutaj szczególnie interesujący: z jednej bowiem strony jest to święto mające swoje miejsce w tradycyjnym kalendarzu, z drugiej natomiast – to element związany z kulturą konsumpcyjną zaimport-

towaną do Polski stosunkowo niedawno; święto wciąż do pewnego stopnia nieoswojone i nieudomowione, związane ze sferą rozrywki, a nie z rytuałem religijnym. Pojawia się zatem tutaj interesujące napięcie: kobieta uwolniona zostaje od biologicznego zegara, sama projektuje swój czas, lecz o jej powinnościach przypomina jej samej kultura konsumpcyjna.

Bohaterki *Lejdis* niczym nie różnią się od postaci z serialu *Seks w wielkim mieście* czy filmu *Diabeł ubiera się u Prady*, jednak fakt, że zamieszkują Warszawę, a nie Nowy Jork czy Londyn, odgrywa w tym wypadku kluczową dla nas rolę. Dlaczego? Właśnie dlatego, że poruszają się w pejzażu konserwatywnej modernizacji, a alternatywą jest dla nich jedynie postsocjalistyczny reżim płci<sup>12</sup>.

### Agnieszka Chylińska i postfeministyczna odpowiedzialność za siebie

Na zakończenie chciałbym przywołać teledysk do piosenki *Nie mogę Cię zapomnieć* oraz postać wokalistki Agnieszki Chylińskiej. W kontekście refleksji nad postfeminizmem i polską kulturą popularną jest to wyjątkowo ciekawy przykład wpisania się artystki w strategię kształtowania własnego, kobiecego „ja” i zarządzania swoim wizerunkiem, wizerunkiem, który nie pasuje ani do klasycznej narracji kobiety jako spektaklu, ani też nie jest postmodernistyczną parodią.

W teledysku obserwujemy wokalistkę wchodzącą do znajdującej się w lofcie sali gimnastycznej. To skąpane w miękkim świetle pomieszczenie o surowych, ceglanych ścianach i olbrzymich oknach. Chylińska zrzuca skórzaną kurtkę i zaczyna tańczyć. Ubrana jest w czarne body, rajstopy i buty na obcasie. Jej ciało pokrywają liczne tatuaże. Wokalistka tańczy wyjątkowo energicznie; kamera uważnie śledzi jej ruchy. Dynamiki nadaje scenie migoczące światło, którego promienie wpadają do sali przez pracujący wentylator. Sekwencje tańca zmontowane są z ujęciami Chylińskiej tańczącej w strugach deszczu. W ostatnim ujęciu wokalistka leży wycieńczona na parkiecie, z którego pomagają jej wstać dwaj mężczyźni – producenci utworu, duet Plan B.

W poprzednich częściach tego artykułu starałem się wskazać na zasadnicze sprzeczności, które organizują postfeministyczną kulturę popularną oraz problemy, przed jakimi stają analizujące ją badania feministyczne. Przywołuję teledysk Agnieszki Chylińskiej, ponieważ dobrze ilustruje on etykę postfeministycznej logiki i reżimów odpowiedzialności za siebie.

---

<sup>12</sup> O kategorii płci w badaniach nad transformacją ustrojową w Europie w 1989 roku zob. Gal, Kligman 2000.

W tym miejscu warto jednak zaznaczyć, że Chylińska zawsze była mocno obecna na polskiej scenie muzycznej. Do 2009 roku kojarzono ją jednak przede wszystkim z muzyką rockową – artystka znana była ze swoich dokonań jako wokalistka grupy O.N.A. (1994–2003), a następnie założonego przez siebie zespołu Chylińska (2003–2006). Przejście do muzyki pop i dance, gatunkowa wolta, której dokonała Chylińska, zmienia zasadniczo jej pozycję w kulturze popularnej.

Przede wszystkim wynika to z faktu, że muzyka rockowa jest produktem bardziej niszowym; w hierarchii smaków usytuowana jest wyżej niż pop, gromadzi też bardziej wyselekcjonowaną publiczność. To oczywiście pochodna korelacji pomiędzy hierarchiami smaków a konwencjami gatunkowymi, które są z sobą ściśle związane. Muzyka pop, jako element większej maszynarii kultury popularnej, jest także ściślej związana z opisanymi przez McRobbie (2009) popularnymi dyskursami podmiotowości i towarzyszącym im politykom „wolnego wyboru”. Inaczej mówiąc, muzyka rockowa jest kategorią artystyczną (jako bardziej autorska i niezależna), a do takich nie odnosi się utrwalonych przekonań etycznych i osądów moralnych<sup>13</sup>, podczas gdy pop jest mocniej zakorzeniony w popularnych dyskursach płci i seksualności (co nie zmienia faktu, że może z nimi igrzać). Przyjmując taką perspektywę, możemy potraktować wideoklip *Nie mogę Cię zapomnieć* jako zwieńczenie metamorfozy Chylińskiej, która jest możliwa właśnie dzięki posłużeniu się odmiennym niż wcześniej gatunkiem. Jego konsekwencją jest zupełnie nowy wizerunek artystki – mającej uprzednio etykietkę chłopczycy – która staje się gwiazdą. Posunięcie takie automatycznie wikła Chylińską w szereg innych zależności, które nie dotyczyły jej, gdy poruszała się w obrębie muzyki rockowej. Przemiana wokalistki jest wielopłaszczyznowa; dyskurs gwiazdy pop opiera się bowiem nie tylko na działalności muzycznej. Chylińska pojawia się zatem jako jurorka w programie *Mam talent* (TVN, 2009), a wydaniu nowej płyty *Modern Rocking* towarzyszą sesje zdjęciowe w szeregu magazynów kobiecych, w których nie pojawiałaby się nigdy jako liderka zespołu O.N.A. Zdjęcia wokalistki można zobaczyć w „Twoim Stylu”, „Glamour”, wreszcie odnajdziemy ją na liście „Viva! Najpiękniejsi 2010” magazynu „Viva!”. Wyobrażona wspólnota smaku, która reguluje ten obszar kultury popularnej<sup>14</sup>, opiera się jednak na silnie kodyfikowanych wzorach męskości i kobiecości (w różnych oczywiście

<sup>13</sup> Kwestię tę można zilustrować poprzez porównanie np. funkcjonowania kategorii normy seksualnej w obrębie popularnych gatunków i formatów (wyraźne normy i granice) oraz sztuki („artystom wolno więcej”).

<sup>14</sup> W literaturze angielskiej krystalizuje się powoli określenie *glamour discourse*.



wydaniach); za *glamour* zawsze skrywa się cień konserwatywnej nadziei na totalne opanowanie gender w jej najdoskonalszej, najbardziej *glamour* formie. Przemiana wizerunku Chylińskiej, zbudowana na dystynkcji chłopczyca/kobieta, wskazuje także na świadomą strategię rozwoju własnej kariery. Pozwala to ponadto wpisać w wizerunek artystki seksualność i erotyzm, co w przypadku kategorii nastolatki objęte jest społecznym tabu, a w odniesieniu do artystki o wizerunku chłopczycy – wręcz niemożliwe.

Na oczach widzów Agnieszka Chylińska podejmuje zatem wysiłek „pracy nad sobą” w duchu Giddensowskiej refleksyjnej nowoczesności. Projektuje siebie od nowa, zmienia konwencje gatunkowe, które umożliwiają jej dotarcie do szerszej publiczności. Oznacza to *de facto* podjęcie wyzwania obciążonego olbrzymim ryzykiem. Nie ma bowiem gwarancji, że nowy wizerunek i nowa rola spotkają się z uznaniem publiczności. To właśnie paradoksalna sytuacja postfeministycznej kultury: kobieta zmuszona jest w niej do nieustannego definiowania własnego „ja” (poprzez zarządzanie swoim wizerunkiem, wybór drogi życiowej), aby w ostatecznym rozrachunku, jak pisała McRobbie, zająć miejsce po stronie tych, które podołały reżimowi odpowiedzialności za siebie, lub tych, które odniosły porażkę. Nie istnieją tutaj pośrednie alternatywy, co w gruncie rzeczy oznacza wpisanie się w istniejące paradygmaty kobiecości (w tym wypadku jako świadomej sobie kobiety sukcesu) lub funkcjonowanie poza systemem. Dlatego też teledysk Agnieszki Chylińskiej nie powinien być odczytywany wyłącznie w duchu kobiecości jako spektaklu czy też świadomej gry własnym, nasyconym erotyzmem, wizerunkiem – w zależności od kanału dystrybucji obie te perspektywy mogą być uprawomocnione. Stawką jest tutaj wygranie owych sprzeczności w sposób, który umożliwi ich różne odczytania w zależności od kontekstu lektury. Wideo Chylińskiej wydaje się jednak przede wszystkim opowieścią o niej samej jako aktywnej artystce, liczącej się osobowości w polskiej muzyce oraz strategii, którą stosuje, aby zostać gwiazdą kultury popularnej. Postfeministyczna kultura premiuje silne postaci kobiece i silne kobiety, ale opiera się na reżimie nieustannej pracy nad sobą. Wolność wyboru nie jest tutaj jednak efektem feminizmu i jego zdobyczy, ale neoliberalnej hegemonii o konserwatywnym odchyleniu (czyli ideologii odpowiedzialności za siebie i swój los). Agnieszka Chylińska musiała zatem w końcu zostać „prawdziwą” kobietą, ponieważ w innym wypadku nie mogłaby zostać celebrytką. Pozostałaby cenioną przez krytyków muzycznych artystką, której twórczość sytuuje się z dala od głównego nurtu kultury pop. Raz jeszcze daje o sobie znać logika potrójnego nałożenia (splątania): artystka korzysta z przywilejów uznania jej odrębnego statusu jako niezależnej kobiety (feminizm), jednocześnie bawiąc się swoim wizerunkiem (postfeminizm) i czerpiąc korzy-

ści z faktu jego stabilizacji, czyli zamknięcia w pewnym określonym paradygmacie kobiecości (konserwatywna modernizacja).

\* \* \*

Jak starałem się wykazać, feministyczna refleksja nad kulturą audiowizualną musi uwzględniać nie tylko możliwie szerokie spektrum metodologiczne, wykraczające poza wąsko definiowane obszary badawcze, ale przede wszystkim kontekst lokalnego dyskursu, który bierze na swój naukowy warsztat. Popularne w Polsce, zwłaszcza wśród studentów, metody inspirowane bezpośrednio z jednej strony pracami Laury Mulvey (często upraszczającymi jej mimo wszystko wysublimowaną teorię) oraz Judith Butler z drugiej, mogą prowadzić do wniosków oczywistych lub co najmniej wątpliwych – nie wydaje się bowiem, aby przykładowo seriale nowej generacji, tak chętnie czytane w kluczu queer, miały w Polsce podobny status jak w Stanach Zjednoczonych. I tak neoserial *Gotowe na wszystko* z pewnością posiada subwersywny potencjał, ale realizuje go raczej w prywatnej, kodowanej telewizji, na której zlecenie powstał, a nie w rodzimym Polsacie, gdzie będzie konserwatywnym, acz zabawnym i przewrotnym serialem komediowym. Kanały dystrybucji wskazują bowiem na szczególną segmentację stylów życia i konsumpcji, a co za tym idzie, zróżnicowane preferencje ideologiczno-polityczne odbiorców. Pasja, z którą rodzimi adepci teorii queer szukają pięknieć i rewolucji w kulturze audiowizualnej, wydaje się zatem odwrotnie proporcjonalna do poziomu realnych zmian społecznych. Z drugiej natomiast strony pozornie konserwatywne teksty, jak przywołany film *Lejdis*, adresowane do szerokiej publiczności okazują się dużo bardziej progresywne, niż moglibyśmy wywnioskować, analizując je w kluczu przyjemności wzrokowej, fetyszyzmu i skopofilii według Laury Mulvey. Jednocześnie przykład wideoklipu *Nie mogę Cię zapomnieć* pokazuje nam dynamikę postfeministycznej kultury i jej etycznego zaplecza, opartego na przymusowej wolności, komplikując ostateczny efekt, który osiąga teledysk. Problem nie leży bowiem w samych narzędziach, ale w zwróceniu uwagi na szereg innych dyskursów, w interakcję z którymi one wchodzą, oraz przestrzeni, w której cyrkulują interesujące nas teksty, idee i obrazy. Zaproponowana tutaj koncepcja potrójnego nałożenia (splątania) może być jedną z takich perspektyw. Feministyczne koncepcje funkcjonowania mediów mają bowiem globalny zasięg, ale nie posiadają globalnej walidacji. Przywołana na początku tekstu Magda z pewnością ma już „tego wszystkiego” dość, dlatego warto raz jeszcze rozważyć, w jaki sposób zachodni feminizm może zostać zaadaptowany do tego, co lokalne. Może wte-

dy nikt już nie będzie pytał, czy nie mamy dość „tego pieprzenia o wolności, niezależności, tych wszystkich frazesów”.

## Bibliografia

- Barker C. 2005. *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Brooks A. 1997. *Postfeminisms. Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*. London–New York: Routledge.
- Fiske J. 2010. *Zrozumieć kulturę popularną*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Gauntlett D. 2002. *Media, Gender and Identity*. London–New York: Routledge.
- Hermes J. 1997. *Reading Women's Magazines. An Analysis of Everyday Media Use*. Cambridge: Polity Press.
- Jones A. 2003. *Introduction to the Feminism and Visual Culture* [w:] A. Jones (red.), *Feminism and Visual Culture Reader*. London: Routledge.
- Gal S., Kligman G. 2000. *The Politics of Gender after Socialism*. Princeton: Princeton University Press.
- Lotz A.D. 2001. *Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes*. „Feminist Media Studies” 1 (1), s. 111.
- McRobbie A. 1976. *Jackie Magazine: Romantic Individualism and the Teenage Girl*, dokument elektroniczny (Goldsmiths College London). Dostępny: <http://www.gold.ac.uk/media/jackie-magazine.pdf> (dostęp: 15.11.2009).
- McRobbie A. 1999. *In the Culture Society: Art, Fashion, and Popular Music*. London: Routledge.
- McRobbie A. 2009. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London: Sage.
- Negra D., Tasker Y. 2007. *Interrogating Postfeminism*. Durham: Duke University Press.
- Nowak S. 2011. *Queer as Folk. Telewizja, seks i polityka różnicy* [w:] M. Filiciak, B. Giza (red.), *Post-soap. Seriale nowej generacji a polska widowia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Rubin G.S. 2004. *Rozmyślając o seksie: zapiski w sprawie radykalnej teorii polityki seksualności*, tłum. J. Mizielińska. „Lewą Nogą” 16, s. 164–224.
- Shiach M. 1999. *Feminism and Cultural Studies*. Oxford: Oxford University Press.